Staats-Theater Berlin



Staats-Oper

Unter den Linden

Mozart im Berliner Nationaltheater
19. Mai 1789



Mozart und Berlin

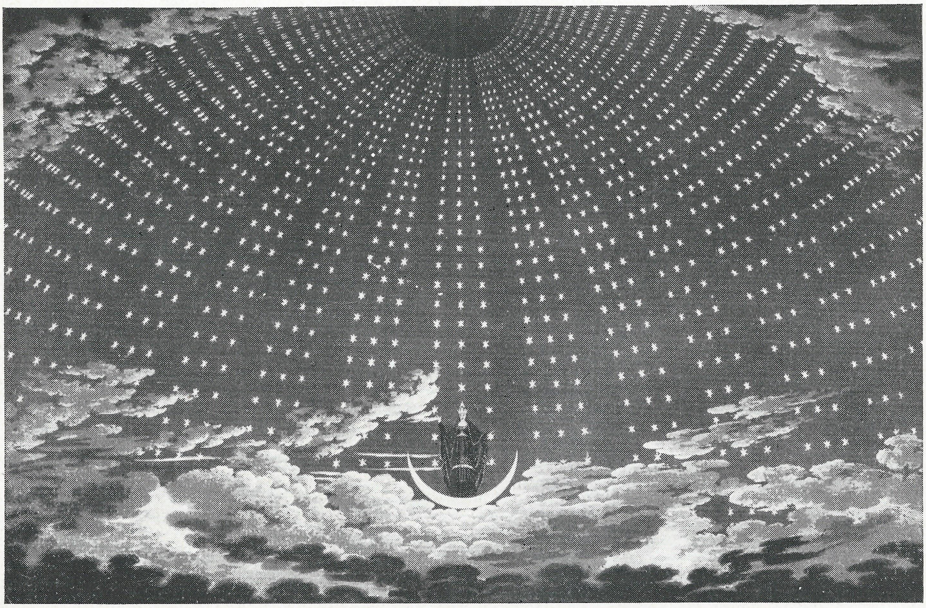
von Dr. Julius Kapp

„Heute, Donnerstag, den 16. Oktober 1788, wird zum erstenmale nach der Komposition des Herrn Mozart aufgeführt: ‚Belmonte und Constanze'. Ein Singspiel in drei Akten." Diese nüchterne Ankündigung meldet das denkwürdige Ereignis des ersten Erscheinens eines Mozartschen Opernwerkes im Berliner Nationaltheater am Gendarmenmarkt, das damals Schauspiel und Oper einträchtiglich nebeneinander beherbergte. König Friedrich Wilhelm II., der, ein Schüler des Cellisten Duport, selbst im Quartettspiel eifrig der Musik huldigte und im Gegensatz zu dem ganz einseitig der italienischen Oper ergebenen Friedrich dem Großen auch französischen und deutschen Meistern lauschte, wohnte der Aufführung bei. Das Werk, das unter der Maske des Singspiels die heimliche Glut revolutionären Sturmes und Dranges barg, befremdete die Hörer und fand eine kühle Aufnahme. Noch war die Zeit für diesen Grundstock deutscher Opernkunst nicht gekommen, zumal nicht für den durch den Hof ganz verwelschten Berliner Geschmack.

Immerhin war Mozart, dessen Opern sich anderwärts bereits siegreich durchgesetzt, als er im Frühjahr 1789 zum ersten und einzigen Male in seinem Leben in Berlin einkehrte, dem Theaterpublikum kein ganz Fremder mehr. Am 23. April war er in Begleitung seines Gönners, des Fürsten Lichnowsky, aus Leipzig eingetroffen und hatte sich sogleich nach Potsdam begeben, um dem König, dessen Vorliebe für seine Kammermusik ihm bekannt war, seine Aufwartung zu machen. Bei Hofe schuf er sich sofort einen grimmen Feind in des Königs Günstling Duport. Dessen Zumutung, mit ihm französisch zu sprechen, lehnte er schroff ab und machte in seiner offenen, geraden Art seinem Ärger darüber mit den Worten Luft: „So ein welscher Fratz, der jahrelang in deutschen Landen ist und deutsches Brot frißt, müßte auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen ist." Der König ließ sich erfreulicherweise durch die Intrigen Duports nicht beeinflussen. Mozart spielte und improvisierte viel bei Hofe und war ständiger Gast beim Quartettspiel des Königs, dem er aufrichtiges Lob zollt. Auf die Frage, was er von der Berliner Kapelle halte, antwortete Mozart freimütig, sie vereinige die größten Virtuosen, aber wenn die Herren zusammen wären, könnten sie es besser machen. Der König, der aus dieser Kritik einen Tadel seines Kapellmeisters Reichardt herauszuhören glaubte, bot hierauf dem Meister die Stellung eines Kapellmeisters mit 3000 Thalern an. Doch Mozart lehnte aus Rücksicht auf seinen Kaiser, dem er die Treue halten wollte, wenn er auch nichts für ihn tat, diese Auszeichnung ab. Mozart hatte in Potsdam die Gastfreundschaft des Waldhornisten Türrschmidt, den er von Paris her kannte, in Anspruch genommen. Viel verkehrte er auch im Hause des Architekten Sartory und dessen Schwester, der Sängerin Sophie Niclas. Eine besondere Anziehungskraft übte da ein Streichersches Klavier, und Mozart war der umschwärmte Mittelpunkt einer begeisterten Zuhörerschar, die andächtig seinen freien Phantasien lauschte. Eines Abends hatte er sich hier, wie stets zu seiner Improvisation, zwei Themen geben lassen, da trat die Sängerin neben seinen Stuhl, um ihn auch spielen zu sehen. Mozart, der gern mit ihr scherzte, sah zu ihr auf und sagte: „Nun, haben's auch a Themerl auf'm Gewissen?" Sie sang ihm eines. Er begann nun das reizendste Spiel, bald mit diesem, bald mit jenem Thema, und zum Schluß vereinigte er sie alle drei zum höchsten Erstaunen der begeisterten Hörer. In der Öffentlichkeit ließ sich Mozart damals nicht vernehmen, da der König „das nicht gern sieht".

Am 8. Mai brach Mozart seinen Potsdamer Aufenthalt ab und kehrte nochmals nach Leipzig zurück, um dort die versprochene öffentliche Akademie zu geben. Diese fiel aber schlecht aus. „Ich habe also mit Rückweg 32 Meilen fast umsonst gemacht."

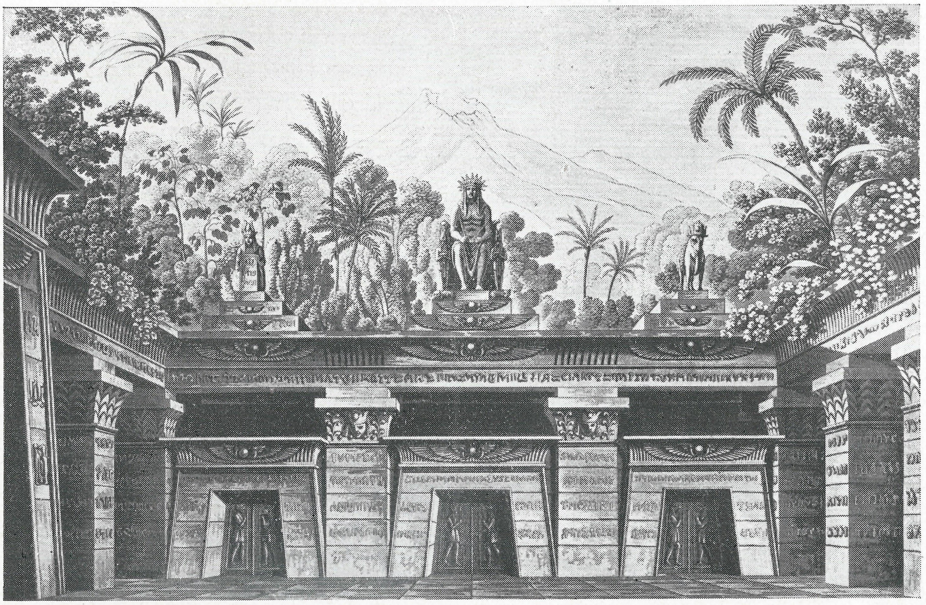
Erst am 19. Mai traf er wieder in der preußischen Residenz ein und stieg diesmal in Berlin am Gendarmenmarkt bei seinem Bekannten Moser ab. Am gleichen Abend wurde im Nationaltheater „Belmonte und Constanze" gegeben. Noch im schäbigen grauen Rock eilte er hin und steht bald ganz im Bann seines Werkes. Lebhaft gibt er seiner Freude oder seinem Ärger Ausdruck und lenkt — inzwischen ist er bis zum Orchester vorgedrungen — bald die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Anfangs spöttelt man über den unbekannten seltsamen Zuhörer, der lebhaft herumgestikuliert und jeden Takt mitsummt, um schließlich außer Fassung zu geraten, als er plötzlich den zweiten Violinen, die in der Arie des Pedrillo mit dem Leitton Dis vor E-moll die musikalische Biederkeit vertreten, laut zuruft: „Verfluchte Kerle, wollt Ihr D greifen!" (Diese Szene ist in einem alten Kupferstich festgehalten. Siehe umseitige Abbildung.) Nun war es klar, dieser Sonderling konnte nur der Komponist selber sein. Sein unerwartetes Erscheinen im Theater hatte den Mitwirkenden einen heillosen Schrecken eingejagt. Madame Baranius, das Blondchen, will nicht mehr auf die Bühne und läßt sich nur durch Mozarts Versprechen, die Partie selbst mit ihr einzustudieren, beruhigen. Der Meister hielt auch Wort. Er soll dabei aber der wegen ihrer Schönheit berühmten Sängerin so tief in die Augen geblickt haben, daß es seinen Freunden nur schwer gelingen wollte, ihn aus dem Banne dieser gefährlichen Frau wieder zu befreien.



Entwurf zu Mozarts „Zauberflöte" (Erscheinung der Königin der Nacht) von F. Schinkel

Nachdem Mozart, der auch in Berlin mit Rücksicht auf den Hof keine öffentliche Akademie veranstaltete, noch am 26. Mai vor der Königin gespielt, trat er am 28. die Heimreise nach Wien an. Der König übersandte ihm zum Abschied 100 Friedrichsdor und äußerte den Wunsch, Mozart möge für ihn einige Quartette schreiben und für die Prinzessin Friederike sechs leichte Klaviersonaten komponieren. Das war der ganze Ertrag dieser Kunstfahrt, und Mozart kündet daher seinem Weibchen die Heimkehr an mit dem galgenhumoristischen Zusatz: „Du mußt dich bei meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen, als auf das Gelde", und stellt ihr, um ihre Enttäuschung zu mildern, in drastischer Weise erotische Freuden in Aussicht. Des königlichen Auftrags entledigte er sich bereits Anfang Juni des Jahres durch Übersendung des D-dur-Quartetts, in dem er dem Cello eine dominierende Stelle einräumt. Eine goldene Dose und ein gnädiges Handschreiben lohnten ihn dafür. Als Ganzes genommen war dieser einzige Berliner Aufenthalt Mozarts eine belanglose Episode in seinem Leben, das sich bereits, kaum voll erblüht, seinem Ende zuneigte. Erst ein Gastspiel von Mozarts Schwägerin, Madame Lange aus Wien, die am 13. August 1789 die Constanze sang, errang diesem Werk in Berlin einen durchschlagenden Erfolg und brach seinen späteren Bühnenschöpfungen dort Bahn. Es folgte auf Wunsch des Königs am 14. September 1790 die Aufführung der schon fünf Jahre alten Oper „Hochzeit des Figaro" und bereits am 20. Dezember, noch ehe sich die Meinungen der Theaterbesucher hierüber beruhigt hatten, die des „Don Juan". Dieser ward in fünf Tagen dreimal gegeben! Man verstand zwar keineswegs Mozarts wirkliche Bedeutung, die Kritik fiel tüchtig über die Opern her, aber sie begannen sich in der Gunst des Publikums festzusetzen. Einen fühlbaren Rückschlag brachte die schon nach Mozarts Tod erfolgende Erstaufführung von „Così fan tutte" am 3. August 1792, diesem Schmerzenskind der deutschen Oper, mit dem die Hörer gar nichts anzufangen wußten, und das daher bald wieder in der Versenkung verschwand. Doch die trotz wiederholten Befehls des Königs infolge Widerstandes des Theaterleiters bis zum 12. Mai 1794 verzögerte Aufführung der „Zauberflöte" wetzte die Scharte wieder aus, weckte unbeschreiblichen Jubel und eröffnete einen für damalige Zeit unerhörten Triumphzug des Werkes. 1789 folgte bereits die hundertste, 1802 die zweihundertste und 1825 die dreihundertste Aufführung. Seit jener Zeit nehmen die Mozartschen Bühnenwerke, denen sich noch 1801 der „Titus" und 1806 „Idomeneus" anreihte, einen hervorragenden Platz im Spiel-

plan des Berliner Opernhauses ein. Wiederholt wurden sie neueinstudiert und zu geschlossenen Mozart-Zyklen zusammengefaßt. Auch dem sonst alles entthronenden Ansturm des Wagnerschen Musikdramas haben sie siegreich widerstanden, ja durch ihn, als ihr gleichwertiger Gegenpol, eine freudig begrüßte, künstlerisch reife Renaissance erlebt.



Entwurf zu Mozarts „Zauberflöte" (Finale 1. Akt) von F. Schinkel

Mozarts „Così fan tutte" von Dr. Richard Strauß

Des großen Mozart letzte Opera buffa „Così fan tutte" hat mancherlei Schicksale erlebt und ist unter allen dramatischen Werken des Meisters von Bühnenleitern und Publikum bis jetzt eigentlich immer als Stiefkind behandelt worden. Das allgemeine Durchschnittsurteil über „Così fan tutte" dürfte ungefähr dahin lauten, daß die Oper, trotzdem sie eine Reihe hervorragender schöner Musikstücke, wie das berühmte Addio-Quartett, das Finale des ersten Aktes, zwei sehr beliebte Arien der Despina enthalte, im ganzen ein schwächeres Werk Mozarts sei. Sogar Richard

Wagner meinte, daß an dem schlechten Textbuch Mozart besonders im zweiten Akt die sonst so elastischen Schwingen etwas erlahmt seien. Wenn ich Richard Wagners Urteil auch dahin teile, daß die Fabel an sich nicht besonders geistreich sei, so möchte ich doch darauf aufmerksam machen, daß man, von der etwas unmöglichen Voraussetzung der Handlung abgesehen, der psychologischen Entwicklung des Textbuches besonders im Hinblick auf die damalige Zeit keineswegs jegliches Interesse absprechen kann.

Vor dem Auftreten Richard Wagners hat man unzweifelhaft neben dem Musiker Mozart, den man, wenn es wirklich ein unverrückbares Schönheitsideal in der Kunst gäbe, als den herrlichsten Schöpfer desselben in der Musik ansehen könnte, den großen Dramatiker Mozart nur so nebenher gelten lassen. Man spürte allenfalls in der gewaltigen Komturszene des Don Giovanni an seinen Nerven so etwas, was man in der guten alten Zeit für eine dramatische Wirkung hielt und was jedes gute Drama in derselben oder noch stärkerer Intensität bieten mußte, wollte es nicht dem Fluche verfallen, nicht dramatisch zu sein. Es ist sicher das Verdienst Richard Wagners und der von ihm durchgeführten Reform, daß jetzt Musiker und Laie auch für feinere Wirkungen in der Oper, wie wir die ganze Kunstgattung der Kürze halber nennen wollen, einen empfänglicheren Sinn mit ins Theater bringen. Eine allerdings noch kleine Gemeinde erfreut sich schon heute an dem Reiz einer intimen, psychologischen, konsequent durchgeführten und sorgfältig abgetönten Handlung ohne große Haupt- und Staatsaktionen, an der künstlerischen Bearbeitung eines ganz bestimmten Ausdrucksgebietes, wie es der von Mozart in „Così fan tutte" mit feinster Ironie behandelte humoristisch-pathetische, parodistisch-sentimentale Stil ist, der sich später erst wieder in den „Meistersingern", im „Barbier von Bagdad" und in Verdis „Falstaff" findet. Mozart die Gelegenheit zur Darstellung dieses eigentümlichen Stils gegeben zu haben, ist ein großes Verdienst Lorenzos da Ponte, des Dichters des „Così fan tutte"-Textes, der, von einigen Unwahrscheinlichkeiten abgesehen, unter den Opernbüchern seiner Zeit eine ziemlich hohe Stelle behauptet und gerade nach der Seite der sorgfältigen Durchführung einer rein psychologischen Handlung die meisten anderen Texte der Mozartschen Opern, „Figaro" aus-

genommen, um ein Bedeutendes überragt. An der Anwendung dieses ganz bestimmten Ausdruckes seiner Worttonsprache (hier das sehr übertrieben große, beinahe komisch wirkende, aber durchaus ernst empfundene Pathos der beiden Damen, dort die hohlen Phrasen der beiden verkleideten Liebhaber, die, während sie mit ihren besiegten Bräuten selige Liebesduette singen, innerlich vor Wut über die Untreue ihrer Verlobten beinahe vergehen) hat Mozarts Charakterisierungskunst ihre höchste Blüte erreicht. „Così fan tutte" stellt nicht nur ein Unikum der Mozartschen dramatischen Meisterschöpfungen, sondern eine Perle der gesamten Lustspielliteratur vor Richard Wagners „Meistersingern" dar.

Was war wohl nun der Grund, warum „Così fan tutte" bis jetzt nicht die allgemeine Anerkennung gefunden hat, wie „Figaro", „Don Giovanni" und die „Zauberflöte"? Vielleicht kam in einer Zeit, wo den rein musikalischen Bedürfnissen des Publikums zufolge die Sänger ihr ganzes Augenmerk auf die schwierige Darstellung des musikalischen Stils der Oper allein richteten, dieser eigentümlich parodistische Stil des Mozartschen Lustspiels dramaturgisch nicht in der von Ton- und Textdichter beabsichtigten Weise zur Geltung. Die diesen Stil am schärfsten ausdrückenden Nummern, die Es-dur-Arie der Dorabella im ersten Akt, die B-dur-Arie des Ferrando und die G-dur-Arie des Guglielmo im zweiten Akt mit großen, verbindenden, höchst reizvollen Rezitativen, waren stets gestrichen, man hat sie offenbar rein musikalisch für minderwertig erachtet, während sie doch nach der charakteristischen Seite hin desto interessanter und wertvoller sind. Von der im Grunde sehr naheliegenden Erkenntnis geleitet, daß der geniale Mozart doch wohl besser wußte, was er mit seinem Werk gewollt hat, und daß es doch vielleicht bis jetzt mehr am Vortrage und an der szenischen Darstellung gelegen, wenn „Così fan tutte" nicht die von ihren Autoren beabsichtigte Wirkung hatte, haben die Leiter der damaligen Münchener Neueinstudierung bei Zugrundelegung des genauen Mozartschen Originals, durch eine peinlich korrekte, geradezu musterhafte Textübersetzung von Hermann Levi unterstützt, eine Aufführung zu erzielen angestrebt, die den oben erwähnten humoristisch-pathetischen, parodistisch-sentimentalen Stil möglichst vollkommen zur Darstellung brachte und nicht nur die Verehrer der absoluten Musik durch möglichst gute Aus-

führung der herrlichsten Musikstücke erfreuen, sondern auch die Freunde reizvoller Bühnenwirkungen durch Darbietung eines in seinem musikalisch-dramatischen Stil höchst eigentümlichen Theaterstücks interessieren sollte. Die Erfolge haben uns damals Recht gegeben. Wenn es an unseren Operntheatern mit rechten Dingen zuginge, müßte „Così fan tutte“ im Repertoire aller deutschen Bühnen zum mindesten jetzt den Ehrenplatz erhalten, den es schon immer verdient hat. Aber wie viele Ehrenplätze stehen daselbst heute nicht leer?! —



Entwurf zu „Zauberflöte“ von P. Aravantinos



Tiana Lemnitz, Jaro Prohaska, Adele Kern in „Rosenkavalier"

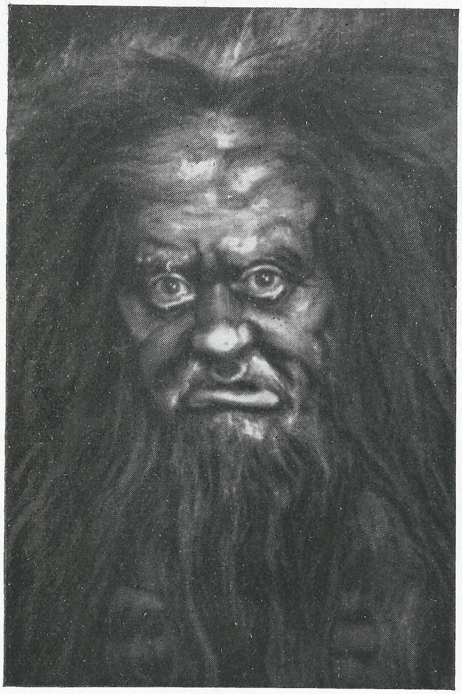
Photo: Scherl, Berlin



Kammersänger Jaro Prohaska
Photo Karl Schrecker, Berlin



Kammersängerin Viorica Ursuleac als Arabella
Photo: Setzer, Wien



Erich Zimmermann als Mime Photo: Weirich, Bayreuth

Der Rosenkavalier

1. Akt:

S c h l a f z i m m e r d e r F e l d m a r s c h a l l i n. Die zärtliche Liebeständelei des jungen Oktavian mit der Feldmarschallin wird durch Geräusch von außen unterbrochen. Ein kleiner Neger trägt das Frühstück auf. Nach kurzer eifersüchtiger Schelmerei wird gefrühstückt. Doch die Erinnerung an den fernen Feldmarschall hat die Stimmung etwas gestört. Oktavian quält Eifersucht. Ein neuer Lärm im Vorzimmer schreckt das Pärchen auf. Es scheint wirklich der Feldmarschall zu sein. Während die Lakaien den Zutritt zum Schlafzimmer ihrer Herrin verwehren, verbirgt sich Oktavian im Alkoven und verkleidet sich hier rasch in das reizende Zoferl Mariandel. Mit großem Gepolter dringt Baron Ochs von Lerchenau ins Zimmer und schreitet voll Grandezza auf die Feldmarschallin zu. Während der nun anhebenden galanten Konversation lenkt ihn ständig die Nähe des vermeintlichen Kammerkätzchens ab. Er sucht sich ihr auf jede Weise zu nähern und sie im Zimmer festzuhalten. Schließlich kommt das Gespräch auch auf den eigentlichen Zweck seines Besuches, von der Feldmarschallin einen Brautwerber zu erbitten, der für ihn der Tochter des neugeadelten reichen Herrn von Faninal die silberne Rose überbringe, und einen Notar für den Ehevertrag. Während die Fürstin überlegt, schildert Ochs in einem längeren Couplet seine erotischen Passionen und verlangt schließlich das Zoferl zum Dienst bei seiner Braut. Die Feldmarschallin schlägt ihm nun den Grafen Oktavian als Brautwerber vor, und mit verständnisvollem Schmunzeln stellt Ochs die verblüffende Ähnlichkeit von dessen Medaillon mit der Zofe fest. Um dem Spiel ein Ende zu machen, läßt Mariandel schließlich auf Befehl ihrer Herrin die Antichambre herein. Drei adlige Waisen plärren los, darauf preisen die Marchande de Modes und der Tierhändler ihre Ware an. Der Intrigant Valzacchi drängt sich mit seinem Tratsch vor, und der Friseur beginnt seine Tätigkeit. Der Notar verhandelt indessen mit dem Baron. Ein Flötist läßt seine Kadenzen ertönen, und der italienische Sänger legt los. Schließlich zieht sich alles wieder zurück, das „Lever" ist bendet. Durch des Barons Werbung an ihre eigene Jugend erinnert, verfällt die Fürstin in wehmütige Resignation, aus der sie auch das Liebesfeuer Oktavians, der nun als junger Reitersmann wiederkehrt, nicht aufzumuntern vermag. Weiß sie doch, daß über kurz oder lang der junge Bursch um einer jungen Schönen willen sie, die alternde Frau, verlassen wird. Erzürnt eilt Oktavian davon. Vergebens schickt sie in einer sehnsüchtigen Aufwallung die Diener, ihn zurückzurufen. Er ist schon fern. Da sendet sie den kleinen Neger mit der silbernen Rose zu ihm.

2. Akt:

S a a l b e i H e r r n v o n F a n i n a l. Bei Faninals herrscht große Aufregung. Der neugeadelte Reiche hält es für eine große Auszeichnung, einen Baron von altem Adel zum Eidam zu erhalten. In prunkvoller Karosse fährt Faninal davon, den Bräutigam einzuholen. Sophie, ein hübsches, noch ganz weltfremdes, gerade aus dem Kloster heimgekommenes Mädchen, dankt dem Himmel für ihr bevorstehendes Glück. Rufe künden das Nahen des Brautwerbers mit der silbernen Rose. Oktavian ist von dem jugendlichen Liebreiz Sophies betroffen, und in harmlos-lustiger Unterhaltung gewinnt sie vollends sein Herz. Da geleitet Faninal den Baron herein. Ochs behandelt alle mit herablassender Geringschätzung. Mit eifersüchtiger Wut beobachtet Oktavian seine plumpen Zudringlichkeiten, die Sophie aufs peinlichste abstoßen. Der Notar ruft den Baron ab, ehe es zu einem Eklat kommt. Oktavian soll der Braut solange Gesellschaft leisten. Und nun drängt in beiden die

Donnerstag, den 17. Oktober 1935

Anfang 19 1/2 Uhr

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in 3 Akten von Hugo von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauß
Musikalische Leitung: Clemens Krauß
Inszenierung: Josef Gielen a. G.

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	Viorica Ursuleac
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Jaro Prohaska
Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus	Tiana Lemnitz
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter	Walter Großmann
Sophie, seine Tochter	Adele Kern
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna	Hilde Scheppan
Der Haushofmeister bei Faninal	Gustav Rodin
Valzacchi, ein Intrigant	Gerhard Witting
Annina, seine Begleiterin	Gertrud Rünger
Ein Polizeikommissar	Eugen Fuchs
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin	Fritz Marcks
Ein Notar	Franz Sauer
Ein Wirt	Benno Arnold
Ein Sänger	Helge Roswaenge
Ein Flötist	Richard Schöffmann
Ein Friseur	Paul Zeidler
Dessen Gehilfe	Peter Neitsch
Eine adelige Witwe	Erna Sommer
Drei adelige Waisen	Rut Schneider, Herta Kluft, Gertrud Biedermann
Eine Modistin	Lore Hanss
Ein Tierhändler	Gustav Rödin
Leopold	Bernhard Dedner
Lakaien der Marschallin	P. Seidler, H. Bungard, F. Holle, R. Steininger
Bediente Lerchenaus	O. Wünsche, W. Vetter, B. Landwer, W. Schrader, W. Rose

Ein Arzt . . . . Ewald Ludewig
Kellner . . . . A. Jakob, A. Seidel, H. Bungard, R. Steininger,
A. Pieper, H. Zimmermann, F. Tretkowski, F. Gräf
Musikanten . . Th. Kiendl, B. Landwer, K. Hofer, O. Reimann, H. Bungard
Hausdiener . . . . Franz Sauer
Kutscher . . . . G. Grünenthal, R. Berg, E. Winkelbach, A. Wehrle
Verdächtige Gestalten . . . . . K. Hildebrandt, Benno Kaminski, R. Larkens,
P. Neitsch, R. Schöffmann, P. Zeidler, H. Knirlberger,
W. Schüßler, K. Ronneburg, P. Zienicke
Kinder . . . . G. Biedermann, F. Vetter, J. Mende, M. Feige
Ein kleiner Neger . . . . Sonja Korch

Lakaien, Läufer, Heiducken, Koch, Gäste, Wächter

Die Handlung spielt in Wien, in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias

Bühnenbild und Kostüme: Alfred Roller (Wien)

Bühnentechnische Einrichtung: Rudolf Klein

Kein Vorspiel

Ende gegen 23 1/2 Uhr — Kleinere Pause nach dem ersten, größere nach dem zweiten Akt

Sonntag, den 20. Oktober
20 Uhr

Uraufführung:

Die Barberina

Ein Tanzspiel aus der Rokokozeit von **Lizzie Maudrik**

Musik (nach Meistern des 18. Jahrhunderts) von **Herbert Trantow**

Ilse Meudtner, Erika Lindner, Manon Ehrfur, Richard Larkens, Rolf Jahnke
und die gesamte Tanzgruppe

Bäuerische Tanzszenen

nach Kompositionen von **Franz Liszt**

Inszenierung und Choreographie: **Lizzie Maudrik** · Musikalische Leitung: **Herbert Trantow**

Gesamtausstattung: **Rochus Gliese**

Gebühr für Kleiderablage: 1. Rangabteile und Orchesterabteile, 1. Rang Sessel, Sperrsitz 1.–22. Reihe 0.50 RM, 2. Rang Abteile und 2. Rang 0.35 RM, 3. Rang Abteil und 3. Rang 0.25 RM, 4. Rang Sitz- und Stehplatz 0.15 RM.

heimlich aufgeflammte Liebe ans Licht. Als sie sich küssen, stürzen der Intrigant Valzacchi und seine Begleiterin aus ihrem Versteck hervor, halten die beiden fest und rufen durch lautes Geschrei den Baron herbei. Oktavian versucht nun für Sophie zu sprechen und den Baron zum Zweikampf zu reizen. Schließlich dringt er mit dem Degen auf ihn ein und verwundet ihn am Arm. Es entsteht nun ein Höllendurcheinander. Die Dienerschaft schreit, der Baron jammert, Faninal tobt über dieses Vorkommnis und will seine Tochter, die sich jetzt entschieden weigert, diesem Mann die Hand zu reichen, ins Kloster stecken. Doch Ochs, dessen Verwundung ganz belanglos, erholt sich rasch wieder, nachdem er einen kräftigen Schluck Wein zu sich genommen. Da schleicht sich heimlich Annina an ihn heran und übergibt ihm ein Briefchen, in dem ihn Oktavian als das Zoferl zum erbetenen Stelldichein einlädt.

3. Akt:

Ein Extrazimmer in einem Gasthaus. Das einleitende Fugato verrät eine in der Zwischenzeit vorgegangene bedeutungsvolle Veränderung; die beiden Italiener sind, da der Baron sie für ihre Dienste nicht gebührend entlohnte, in das Lager Oktavians übergegangen. Sie spielen in der nun beginnenden Intrigantenkomödie, durch die dem Baron die Braut abgejagt werden soll, die Hauptrollen. Oktavian, als Bürgermädchen verkleidet, erscheint in dem Absteigequartier, um noch die letzten Vorbereitungen für das Spiel zu überwachen. Valzacchi versteckt in allen Fenstern, Klapptüren usw. verdächtig aussehende Gestalten, die auf ein verabredetes Zeichen, um den Baron zu schrecken, sichtbar werden sollen. Als alles gut ausprobiert und die bestellte Tafelmusik (hinter der Szene) einen Prater-Walzer ertönen läßt, kommt der Baron, an seinem Arm das Zoferl. Rasch löscht der Geizhals die meisten Kerzen aus und führt sein Mädel zu Tisch. Immer wenn seine Zudringlichkeiten bedenklich werden, erscheint einer der versteckten Gesellen und jagt Ochs einen furchtbaren Schrecken ein. Er glaubt an Kongestionen zu leiden. Plötzlich stürzt die verkleidete Annina herein mit einer Schar von Kindern und legt auf Ochs als ihren Mann, der sie schändlich verlassen, Beschlag. Es entsteht ein allgemeiner Tumult. Ochs ruft in seiner Angst nach der Polizei. Im Verhör durch den Kommissar gibt er schließlich das Zoferl als seine Braut, die Tochter des Herrn von Faninal, aus. In diesem Augenblick erscheint dieser selbst, den man heimlich in des Barons Namen hierherbestellt. Er ist empört über diesen Skandal und erleidet, als Ochs in der Verzweiflung so tut, als ob er ihn gar nicht kenne, einen Wutanfall. Inzwischen ist auch Sophie heraufgekommen und nimmt sich des halb ohnmächtigen Vaters an. Während Oktavian hinter den Bettvorhängen seine Maskerade ablegt, künden plötzlich die Diener das Nahen der Feldmarschallin. Sie durchschaut mit weiblichem Scharfblick rasch die ganze Sachlage, erklärt dem Kommissar alles für eine abgekartete Komödie und heißt den dadurch aus der heiklen Situation befreiten Ochs, sich retirieren. Doch diesem schwillt wieder der Kamm. Er will gnädig Faninal alles verzeihen. Als er nun das wieder in Oktavian verwandelte Zoferl erblickt, wird ihm allerhand klar, was er bei seinem morgendlichen Besuch bei der Feldmarschallin gesehen. Diese hält es daher für das geratenste, die schnelle Untreue ihres jugendlichen Galans mit Resignation zu ertragen und die beiden jungen Leute zu verbinden. Der Baron ergreift schließlich die Flucht. Die Fürstin geht zu dem verzweifelten Faninal ins Nebenzimmer, um ihn zu trösten. Die beiden Liebesleutchen stürzen sich beseligt in die Arme. Die Feldmarschallin aber läßt sich von Faninal zu ihrem Wagen geleiten, und diese öffentliche Ehrung söhnt den schwer Gekränkten mit der Änderung der Dinge aus. Als alle abgegangen, trippelt noch einmal der kleine Neger herein, um ein liegengebliebenes Taschentuch zu suchen. Diese kleine Pantomime schließt humorvoll die Oper ab.



Kammersänger Marcel Wittrisch Photo: Harlip, Berlin



Kammersängerin Gertrud Rünger Photo: Feldscharek, Wien



Kammersänger Max Lorenz Photo: Weirich, Bayreuth



Erna Berger



Kammersängerin Frida Leider als Isolde
Photo: Karl Schrecker, Berlin



Fritz Krenn Photo: Suse Byk, Berlin



Tresi Rudolph

Photo: Karl Schrecker, Berlin



Kammersängerin Margarete Klose

Photo: Suse Byk, Berlin

Das diesjährige Hauptverzeichnis der Telefunken-Schallplatten trägt den Titel: „Im Rhythmus der Freude", um schon rein äußerlich darauf hinzuweisen, welch tiefer Sinn in einer persönlichen Musikpflege liegt. Kennzeichnend für die Entwicklung der Schallplattenmusik ist auf der einen Seite: Ein immer noch herrschendes, aber bereits etwas schales Vorurteil an sich kultivierter Menschen, die — zu Unrecht — mit der Schallplatte die Vorstellung eines alten Trichterapparates, einer schlechten akustischen Übertragung und dummdreister Melodien- und Textthemen verbinden. Auf der anderen Seite: Eine schon beachtlich starke Freundschaft — ja Liebe zur Schallplattenmusik bei denjenigen, die wissen,

1. daß es neben der mechanischen (überall bekannten) auch eine elektrische Tonwiedergabe gibt;
2. daß es heute nicht nur Wiedergabe-, sondern auch Aufnahme-Techniken gibt, deren praktische Durchführung man noch vor kürzester Zeit kaum zu verwirklichen können glaubte;
3. daß es von der Telefunkenplatte G. m. b. H. zum Prinzip erhoben worden ist, ein wohlüberlegtes und nicht zu umfangreiches, aber klares Herstellungsprogramm zu befolgen, dessen Einhaltung
   a) den Konsumenten vor Enttäuschungen und
   b) den Handel und die Industrie vor Verlusten schützt.

Jeder soll sich mit der leichten, scherzenden Volksmusik unterhalten, jeder soll sich verlieren können im Klingen und Singen eines „echten" Walzers. Niemals kann es schaden, wenn jeder einmal mitsingt, was alle singen — aber wer Schallplattenmusik wahrhaft erleben will, der sollte zweierlei: Er sollte ein Werk wie die Serenade, das d-moll-Konzert oder die kleine Nachtmusik wählen. Und er sollte sie dann elektrisch hören.

Jaro Prohaska und Adele Kern
in „Rosenkavalier"
Photo: Scherl, Berlin



Für die Schriftleitung verantwortlich: Julius Kapp, Staats-Oper Unter den Linden · Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Badnitz, Leipzig
Verlag: Max Beck Verlag G.m.b.H., Leipzig C 1 · Druck: Selmar Bayer, Inh. Erich Thieme, Berlin SO 36, Reichenberger Str. 79/80 · D. A. Okt. 14820

Gott mit uns!

Staatliche Schauspiele

Kleines Haus

Nürnberger Straße 70-71

Staatstheater Kleines Hau

Donnerstag, den 17. Oktober 1935

Zum 19. Male:

Vorstellung für die NS.-Kulturgemeinde

Zwei Herren aus Verona

Komödie in zehn Bildern von Shakespeare

In neuer Fassung von Hans Rothe

Spielleitung: Lothar Müthel · Bühnenbilder: Traugott Müller

Der Herzog von Mailand . . . . Hans Leibelt
Valentin } Zwei Herren aus Verona . . . . Otto Graf
Proteus } Zwei Herren aus Verona . . . . Claus Clausen
Antonio, Vater des Proteus . . . . Albert Florath
Flink, Diener des Valentin . . . . Clemens Hasse
Lanz, Diener des Proteus . . . . Aribert Wäscher
Turio, Herr in mittleren Jahren . . . . Paul Bildt
Panthino, Vater der Julia . . . . Leopold von Ledebur
Ein Wirt . . . . Wolf Trutz
Drei Räuber . . . . Wilhelm Krüger, Horst Lommer, Karl Kracker
Diener . . . . Paul Voissel, Edmund Paulsen

Silvia, Tochter des Herzogs . . . . Pamela Wedekind
Julia, eine junge Dame aus Verona . . . . . . Marianne Hoppe
Lucetta, Julias Kammerfrau . . . . Elsa Wagner

Musik und musikalische Leitung: Mark Lothar

Pause nach dem sechsten Bild

Anfang 20 Uhr
Ende 23 1/4 Uhr
Kassenöffnung 19 Uhr

s ★ Nürnberger Straße 70-71

Die nächsten Erstaufführungen der Staatlichen Schauspiele

November
im
Kleinen Haus, Nürnberger Str. 70-71

Mittwoch, den 20. November

Gyges und sein Ring

von **Hebbel**

Spielleitung: **Gustaf Gründgens**

Kandaules: **Werner Krauß**
Rhodope: **Hilde Weißner**, Gyges: **Claus Clausen**
Thoas: **Walter Franck**

Freitag, den 29. November

Ein idealer Gatte

Lustspiel von **Oskar Wilde**

Spielleitung: **Hans Leibelt**

Mrs. Cheveley: **Maria Bard**
Mabel: **Marianne Hoppe**
Lady Chiltern: **Hilde Weißner**
Goring: **Viktor de Kowa**
Caversham: **Hans Leibelt**, Sir Chiltern: **Otto Graf**

November
im
Schauspielhaus am Gendarmenmarkt

Donnerstag, den 7. November

Eröffnungsvorstellung:

Egmont

von **Goethe**

Spielleitung: **Gustaf Gründgens**

Musikalische Leitung: **Wilhelm Furtwängler**

Egmont: **Paul Hartmann**, Klärchen: **Käthe Gold**
Alba: **Friedrich Kayßler**
Regentin: **Hermine Körner**
Oranien: **Günther Hadank**
Brackenburg: **Bernhard Minetti**

Freitag, den 15. November

Thomas Paine

Schauspiel von **Hanns Johst**

Spielleitung: **Jürgen Fehling**

Paine: **Lothar Müthel**
Washington: **Eugen Klöpfer**
Greene: **Albert Florath**
Claus Clausen, Walter Werner

Preise der Plätze im Kleinen Haus	Kassenpreise RM	Stammietenpreise RM
Orchestersessel, 1. und 2. Reihe	8.—	5.—
Sperrsitz, 1. bis 4. Reihe	8.—	5.—
1. Rangabteil, Vordersitz	6.50	—
1. Rangsessel, 1. und 2. Reihe Sperrsitz, 5. bis 10. Reihe	6.50	4.—
Sperrsitz, 11. bis 16. Reihe	5.—	3.—
1. Rangabteil, Rücksitz	4.—	—
1. Rangsessel, 3. und 4. Reihe		2.50
Sperrsitz, 17. bis 20. Reihe 2. Rang, Mitte	4.—	2.50
1. Rangsessel, 5. und 6. Reihe	3.—	2.—
2. Rang, Seite	3.—	—
3. Rang, 1. bis 3. Reihe	2.—	1.50
2. Rang, Seitenbalkon 3. Rang, 4. bis 6. Reihe	1.—	—
2. Rang, Stehplatz	0.50	—

Gebühr für Kleiderablage: 1. Rang und Sperrsitz 0.40 RM, 2. Rang 0.25 RM, 3. Rang 0.15 RM

Vorverkauf täglich vormittags von 10 bis 14 Uhr an der Kasse des Kleinen Hauses, Nürnberger Straße 70-71 (B 5 3678), ferner A. Wertheim; im Invalidendank, Unter den Linden 24; im Kaufhaus des Westens und im Kaufhaus Karstadt, Neukölln

Anmeldung von Stammieten in der Stammkartenstelle des Staatstheaters, W 8, Oberwallstraße 22, von 9 bis 14 Uhr · Fernsprecher: **A 6 3683**